



Transposition

Musique et Sciences Sociales

1 | 2011

Polyphonie et société

La voix féminine dans les motets français à deux et trois voix du XIII^e siècle

The female voice in French two and three voice motets in the XIIIth century

Rachel Méegens



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/110>

DOI : 10.4000/transposition.110

ISSN : 2110-6134

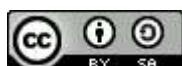
Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Rachel Méegens, « La voix féminine dans les motets français à deux et trois voix du XIII^e siècle », *Transposition* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/110> ; DOI : 10.4000/transposition.110

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

La voix féminine dans les motets français à deux et trois voix du XIII^e siècle

The female voice in French two and three voice motets in the XIIIth century

Rachel Méegens

- 1 La mise en présence simultanée de plusieurs voix que propose la polyphonie suppose une véritable virtuosité compositionnelle et interprétative, mise en œuvre dans le motet profane, genre caractéristique du XIII^e siècle français. Ce dernier prend la forme d'une composition à deux, trois ou quatre voix, les voix supérieures énonçant chacune un texte différent, en français, tandis que la teneur, soit la voix la plus grave sur laquelle se bâtit l'édifice sonore, adopte le latin ou le français. La polyphonie y est prétexte à entrelacer plusieurs discours, et se présente par conséquent comme un lieu de rencontre entre différents locuteurs. Le principe de polytextualité qui régit la composition, induit une conception spécifique du cadre d'énonciation, consistant plutôt, en réalité, en la mise en relation de plusieurs cadres d'énonciation par le biais de l'intertextualité.
- 2 Le cadre d'énonciation, soit l'ensemble des locuteurs, ou transmetteurs, et de ses destinataires, dans le contexte d'un discours, induit une subjectivité, c'est-à-dire une « capacité du locuteur à se poser comme sujet¹ ». Cette notion suppose celle de focalisation, présentée par Gérard Genette comme l'adoption d'un « point de vue² » pour la narration. Mieke Bal³, à la suite des travaux de Genette, développe l'idée selon laquelle un discours est focalisé par un personnage, lequel énonce un propos selon son point de vue, et non *sur* lui, ce qui est particulièrement pertinent pour l'analyse d'une polyphonie de textes telle que le motet.
- 3 Ce dernier invite donc à poser, en fonction de spécificités induites par la pratique d'une poésie chantée à plusieurs voix, la question de l'énonciation, puisque chaque voix possède un locuteur et un ou plusieurs auditeurs fictifs, déterminés par ce texte lui-même, ainsi que des transmetteurs réels, les chanteurs, leur public étant destinataire. L'énonciation a ainsi lieu sur deux plans différents, l'un imaginaire, l'autre réel, ce qui suppose la

présence d'une subjectivité poétique réclamant à être assumée vocalement et corporellement par les interprètes.

- 4 Pertinente pour l'analyse de la monodie, dont est issu le motet, l'étude de l'énonciation se révèle propre à éclairer cette forme polyphonique, dans le but de proposer pour elle une définition du corps énonçant, du Moyen Âge à aujourd'hui, en particulier pour ce qui concerne le motet féminin.
- 5 Le motet féminin apparaît comme l'héritier de la chanson de femme, soit « une chanson amoureuse [...] dans laquelle la perspective de la femme est réalisée soit par un monologue, soit par un dialogue, soit par le récit d'un narrateur⁴ », présente chez les trouvères. Il comporte un ou plusieurs textes dont la locutrice est une femme, le ou les autres textes pouvant éventuellement faire intervenir un locuteur masculin.
- 6 Ce genre fait intervenir la voix féminine, imaginaire et non réelle puisque les textes à focalisation féminine ne sont pas forcément chantés par une voix de femme. Il pose ainsi la question d'une création artistique de la voix féminine, à une époque où les historiens la décrivent comme peu audible dans la société. La parole féminine est en effet régie par certaines règles : l'accès des femmes à la parole publique est marginal, l'idéal étant, même dans la sphère privée, la « *taciturnitas*, un comportement vertueux qui impose de parler peu, avec mesure et en seul cas de nécessité⁵. » Dans ce contexte, le motet apparaît comme une forme de stylisation de la parole amoureuse, à la fois celle que les hommes adressent aux femmes, et celles qu'ils placent dans leur bouche, contribuant ainsi à l'élaboration d'un imaginaire féminin.
- 7 Parce qu'il pose la question du genre, le motet féminin apparaît comme particulièrement propre au développement d'un riche travail compositionnel sur la focalisation et l'énonciation, inscrit dans un contexte historique. Comprendre comment se construit, d'un point de vue linguistique et littéraire, la voix féminine dans le motet nous semble propre à éclairer la manière dont le Moyen Âge construit imaginativement les femmes, et également les possibilités, pour les interprètes actuels, de revisiter cet imaginaire.
- 8 Ainsi, nous proposons une approche du motet en fonction de concepts empruntés non à la musique, mais à la linguistique, afin de mettre en évidence la manière dont s'y construit la voix féminine. Nous l'aborderons en fonction d'un corpus de motets féminins anonymes du XIII^e siècle, puisé parmi ceux édités par Eglal Doss-Quinby, Joan Tasker Grimbert, Wendy Pfeffer et Elizabeth Aubrey dans leur ouvrage intitulé *Songs of the Women Trouvères*⁶, soit six motets à deux voix et onze motets à trois voix, dont nous tirerons des exemples précis qui serviront de fondement à nos réflexions.
- 9 Nous tenterons d'en comprendre la nature afin de déterminer de quelle manière il peut être réinvesti par les interprètes d'aujourd'hui, en fonction de notions de corporéité empruntées aux arts du spectacle et à l'anthropologie théâtrale. Aussi, notre réflexion s'orientera de manière à penser le corps de l'interprète à la fois dans la situation d'énonciation inhérente au motet profane féminin du XIII^e siècle, et en fonction d'une situation de transmission bien actuelle, celle du concert. En effet, cette dernière émane d'une société différente de celle de la production des œuvres : la notion de concert est parfaitement étrangère au Moyen Âge. Nous envisagerons donc le repositionnement de ce type de polyphonie médiévale dans un nouveau contexte culturel, rapprochant un genre musical, le motet féminin, et un cadre contextuel, le concert, sans dénominateur commun. Quelles possibilités les interprètes ont-ils de résoudre cette antinomie, en fonction de quelles potentialités présentes dans le texte poético-musical lui-même ?

- 10 S'il est typiquement une forme d'expression musicale développée par le nord de la France du XIII^e siècle, le motet trouve indéniablement ses racines dans la monodie des trouvères, et révèle une pensée du corps énonçant élaborée par ce milieu culturel. Définir cette dernière nous amènera à nous pencher sur la notion de personnage, et à travers elle à établir une typologie de la locution dans le motet féminin à partir de laquelle nous étudierons quelques exemples précis à deux et trois voix, de manière à comprendre le fonctionnement de l'énonciation et de la focalisation dans l'intertextualité.

Le motet français : pratique musicale et corps énonçant

1. Définition et historique

- 11 Prenant pour modèle le motet latin, duquel il hérite la polytextualité, le motet profane connaît son avènement, selon Richard Hoppin, vers 1225 :

Dès ce moment et pendant un demi-siècle, le motet est devenu non seulement la forme prédominante, mais même pratiquement la seule forme de composition polyphonique. On peut donc à juste titre considérer le motet, sacré ou profane, à texte latin ou français, comme la forme représentative de la polyphonie au XIII^e siècle⁷.

- 12 Dérivant de la clausule, il rencontre son plein développement dans le contexte socioculturel d'une bourgeoisie montante, réunie autour des Puys et autres événements artistiques et festifs. Il apparaît comme création esthétique liée à l'arrière-plan social, puisque les fêtes et autres événements collectifs sont autant d'occasions de pratiquer ce type de polyphonie. L'étude des sources comme celle des travaux musicologiques existant sur le motet montre qu'il tient bel et bien une place de choix dans la vie sociale de son époque, encore que les indications sur les occasions lors desquelles des motets étaient interprétés n'abondent pas. La question se pose encore parmi les musicologues, au point que Richard Hoppin reconnaît qu'« il est difficile d'imaginer à quelle fonction on destinait de telles pièces⁸ ». Jean de Grouchy les définit comme un divertissement réservé à un cercle restreint : « ces chants ne doivent pas être présentés à tout le monde, aux gens communs, car ils n'en saisissent pas toutes les subtilités ni ne se délectent à les entendre, mais ils doivent être réservés aux instruits, qui recherchent les subtilités des arts. Ils sont habituellement chantés en tant qu'ornements de leurs fêtes, comme on le fait des chants dits rondeaux, dans les fêtes laïques du peuple⁹. » Christopher Page en déduit que des réunions festives étaient l'occasion privilégiée d'interpréter de telles pièces, « exécutées lorsque les *gens letrees* – c'est-à-dire les clercs instruits – étaient réunis ensembles¹⁰ ». Guillaume de Nangis, moine de Saint-Denis et chroniqueur de Philippe III, rapporte que des motets sont interprétés à l'occasion d'événements importants de la vie d'une communauté :

Les bourgeois de la ville firent une fête grande et solennelle et garnirent la ville de riches draps de diverses couleurs et de tentures et d'étoffes de soie. Les dames et les jeunes filles s'amusaient à chanter diverses chansons et divers motets¹¹.

- 13 Le motet apparaît donc comme une musique de divertissement profane, ce qui implique l'idée de jeu vocal avec un matériau musical, textuel et rythmique et suggère également une certaine spontanéité, contredite par la subtilité de cette « production savante¹² », mise en évidence par Olivier Cullin¹³.

2. De l'énonciation à l'incarnation

- 14 La description de Guillaume de Nangis fait état de la création de fictions poético-musicales au cœur de rassemblements sociaux, ce qui induit une corporalisation, c'est-à-dire une mise en corps du texte, de la même façon que l'on peut parler de mise en musique, particulière à ce contexte. Ce sont les corps des protagonistes, qui, au milieu de l'une de ces réunions, deviennent des corps autres, transfigurés par le texte, la musique, la polyphonie, qui, à eux seuls, font advenir, collectivement, avec l'espace qu'ils créent entre eux et autour d'eux, une fiction. D'une nature différente de celle du jeu ou du mystère, portée par une manière d'assumer le corps non théâtrale, sans dispositif scénique, cette fiction dépend de l'appropriation d'une, ou en l'occurrence des subjectivités émanant des discours qui constituent les différents textes du motet. Cette corporalisation induit un mode d'écoute de la polyphonie spécifique au Moyen Âge, et qui ne subsiste pas aujourd'hui, où de telles pièces sont interprétées en concert.
- 15 Par ailleurs, le corps médiéval est un corps chrétien : même si nous l'abordons ici sous l'angle de la musique profane, le « Moyen Âge [...] s'instaure autour du corps martyrisé et glorifié du Christ¹⁴ ». Ce corps chrétien, donc, s'envisage selon la problématique, très médiévale, de l'incarnation, laquelle affirme l'existence, dans le corps, d'une part immatérielle qui se manifeste par la voix :
- Notre verbe devient donc en quelque façon voix matérielle, assumant cette voix pour se manifester aux hommes de façon sensible, comme le Verbe de Dieu s'est fait chair, assumant cette chair pour se manifester lui aussi aux hommes de façon sensible¹⁵.
- 16 Ce que Jean-Marie Fritz traduit en ces termes : au Moyen Âge, « la voix humaine est au plan anthropologique ce que l'Incarnation est au plan théologique : la voix donne chair à notre intériorité, tout comme le Dieu incarné donne voix au verbe », un « verbe mental propre à chaque individu¹⁶ ».
- 17 La voix ainsi pensée est celle de la prière, mais la question de l'incarnation, abordée par la théologie, se pose de toute évidence dans le contexte profane de la polyphonie.
- 18 Avec le motet, nous ne sommes pas à proprement parler dans un univers religieux – encore qu'il apparaisse comme un lieu de rencontre entre religieux et profane, entre teneur latine et textes français –, mais plutôt dans celui de la fiction profane. Toutefois, la question théologique de la voix est transposable à la parole profane dans la mesure où celle-ci ramène la question de l'incarnation : il ne s'agit plus de donner chair à sa propre intériorité, mais à un personnage.
- 19 Cette notion de personnage, au fondement d'une analyse de la focalisation et de l'énonciation, y réclame par conséquent d'être définie d'une part en fonction de la polyphonie, et d'autre part selon le contexte médiéval. Ce dernier méconnaît l'individu : « la notion utilisée par le christianisme est celle de *personne*, mais elle est ambiguë, riche de tensions contradictoires : loin d'exalter d'abord la conscience individuelle, elle tend à abolir le sujet dans la divinité dont il est l'image et dans l'humanité dont il partage le destin¹⁷. » Dans ces conditions, comment passe-t-on de la notion de personne à celle de personnage ? Rappelons que pour Marcel Mauss, la *persona* latine¹⁸ renvoie, à travers son étymologie *per sonare* au masque à travers lequel résonne la voix de l'acteur dans l'antiquité romaine :

Équivalent du grec *prosôpon*, qui désigne « ce qui est placé devant la vue », *persona* appartient au champ sémantique de la vision. Il signifie d'abord le masque, puis le rôle joué par un « personnage » : celui qui porte le masque de l'ancêtre pour jouer son rôle¹⁹.

- 20 La dimension d'incarnation est présente dans cette définition comme chez Fritz : le personnage apparaît comme une entité imaginaire assumée corporellement et vocalement par l'acteur.
- 21 Dans un motet, la voix apparaît certes comme le vecteur d'une subjectivité fictive, mais elle n'existe qu'au sein d'un tout formé par l'ensemble des voix. Si l'on définit avec Pierre Bec²⁰ et Michel Zink le XIII^e siècle comme celui du développement d'une « subjectivité littéraire²¹ », au sens non de la fusion entre l'auteur et le sujet du texte, mais de la construction d'un sujet parlant dont le texte, éventuellement, adopte le point de vue, il semble que la fiction polytextuelle renouvelle la question de l'incarnation.

De la chanson de femme au motet féminin

1. La filiation entre chanson et motet à travers la typologie des personnages

- 22 Quant à celle du personnage féminin, elle se profile à travers la notion de personnage telle que la construisent les trouvères, aussi bien dans la monodie que dans la polyphonie :

Le XIII^e siècle témoigne d'une relation nouvelle entre des activités musicales qui jusqu'alors avaient suivi des chemins différents. Dès l'origine, la polyphonie était le domaine réservé des musiciens d'église qui en faisaient usage pour orner le chant liturgique, notamment les tropes et les séquences, et pour mettre en musique des poèmes latins religieux ou moralisateurs. La musique des délassements profanes en langue vernaculaire, d'autre part, se cantonne presque exclusivement dans la monodie. Avec l'apparition du motet profane français au XIII^e siècle, les deux voies se sont rapprochées²².

- 23 Les points de rencontre en sont par exemple l'œuvre de trouvères comme Adam de la Halle, qui a pratiqué à la fois l'une et l'autre, ou encore le réemploi de chansons ou de fragments de chansons dans le motet. *Onques n'amai/Sancte Germane* apparaît comme un exemple représentatif d'un tel procédé, puisque la voix de motetus n'est autre qu'un fragment de chanson de femme.
- 24 En outre, les voix du motet fonctionnent, considérées indépendamment les unes des autres, à la manière de monodies, dont elles reprennent les *topoi* et le langage poétique.
- 25 Par ailleurs, les types de personnages féminins identifiables dans le répertoire des motets français sont ceux que Pierre Bec a classifiés dans le cadre de la lyrique profane²³. Ceux qui peuplent les pièces de notre corpus correspondent aux catégories déterminées par lui. Ces œuvres exploitent le thème de la chanson d'ami, « type primitif de la chanson de femme²⁴ », qui « met en scène une jeune fille qui chante sa joie d'avoir un ami qui l'aime, ou, plus fréquemment, se plaint de n'en n'avoir point ou que celui-ci l'ait trahie²⁵ », celui des chansons de départies ou de délaissées, abandonnées par leurs bien-aimés, qui dérive du précédent, ou encore celui des chansons de filles à la fontaine, qui se déroulent au bord de l'eau. Quant à la malmariée, cette « femme malheureuse en ménage et qui se plaint, soit de sa condition en soi, soit de son mari qu'elle méprise pour diverses raisons²⁶

», nous la rencontrons également à plusieurs reprises, comme le montre le tableau suivant :

Tableau n°1 : Typologie des personnages féminins

Malmariées	Délaissées/ départies	Fille à la fontaine	Jeune fille
Je me dois bien doloseir/Por coi m'aveis vos doneit/ Docebit	Je ne quiers/ Dieus/Misit	Amours qui vient par message/Toute soule passerai li bois ramé/ Notum	Qu'ai je forfait ne mespris/ Bons amis/In seculum
Je sui jonete et jolie/ Hé Dieux !/Veritatem	Quant se depart/ Hé ! cuer joli/In seculum		Cil bruns ne me meine mie/ In seculum
Amis, vostre demoree/Pro patribus	Onques n'amai/ Sancte Germane		Je les ai tant quises/Vitam
			J'ai fait ami a mon chois/ Gaudete
			À vos vieg, chevalier sire/Et florebit
			Biauz douz amis, or ne vous anuit mie/Domine
			Diex ! De chanter maintenant/Chant d'oisiaus et fuelle et flors/In seculum
			Qu'ai-je forfait ne mespris/ Bons amis, je vos rendrai/In seculum
			Mout me fut grief/Robin m'aime/Portare
			S'on me regarde/ Prenes i garde/Hé mi enfant
			Dame que je n'os noumer/ Amis, dont est engenree/ Lonc tans a que ne vis ma mie

- 26 La survivance au sein du motet des types de personnages développés par la chanson constitue donc un lien entre polyphonie et monodie, qui permet d'y envisager l'étude de la focalisation et de la subjectivité du personnage parlant à partir de cette dernière.

2. La notion de personnage chez les trouvères

- 27 Les deux situations possibles d'énonciation définies par Émile Benveniste²⁷, l'histoire et le discours, sont toutes deux mises en œuvre dans la chanson monodique des trouvères. Par exemple, une perspective historique est adoptée dans des chansons narratives, notamment les chansons de toile, telles que *Bele Doete*, *Bele Yolanz...* Ce type de chanson induit une manière « historique » de construire un personnage, que nous n'examinerons pas plus avant, étant donné qu'elle n'est pas réinvestie par les motets de notre corpus, davantage en lien avec les chansons de type discursif.
- 28 Ces dernières ne comportent ni description, ni narration qui viendraient interrompre le monologue du personnage ; celui-ci est identifié comme tel uniquement par sa propre parole. Il crée la fiction autour de lui, dans la subjectivité, et se construit par conséquent dans une grande immédiateté, se définissant lui-même en exposant sa situation (par exemple, être l'ami d'une femme mariée), ou en confiant ses sentiments (l'amour), se disant à travers son discours, de la manière que Paul Zumthor a définie comme pseudo-narrative : « ce qui [...] constitue foncièrement l'énoncé, c'est l'exposition indéfiniment réitérée à la fois d'un désir en proie à ses fantasmes et d'un intellect niant leur réalité. La surface textuelle, parfois chaotique, est sommairement agencée en vertu d'un schème narratif latent²⁸. »
- 29 Ces particularités créent un statut du personnage spécifique au motet, en raison de la nature polyphonique de ce dernier.
- 30 Dans une perspective littéraire, le personnage de roman ou de théâtre évolue à l'intérieur d'une action, en interaction avec d'autres personnages. Au contraire, ni la chanson ni le motet, en raison de la brièveté de leurs formes, ne sont à même de développer l'individualité de leurs protagonistes, ni de leur accorder de véritable épaisseur psychologique. Ils demeurent plutôt des *types*, à l'inverse des héros romanesques ou dramatiques. Contrairement à ces derniers, le personnage de la lyrique se définit exclusivement par l'énonciation et la focalisation, ne bénéficiant pas de descriptions comme un personnage de roman, non plus que le chanteur médiéval, comme nous le verrons par la suite, ne dispose des ressources de l'acteur de théâtre que sont les gestes ou le jeu de scène. Ainsi, la malmariée, la jeune fille, la délaissée, etc. de la chanson tiendront toujours, plus ou moins, le même discours, qui se perpétue dans les voix du motet.

Polyphonie et subjectivité

1. Polyphonie, personnage, fiction

- 31 La polyphonie telle qu'elle se conçoit dans le motet implique une accumulation de discours simultanés.
- 32 Dans la tradition latine, le rapport entre les voix est fortement perceptible. Traitant d'un même sujet, elles sont complémentaires ; citons par exemple le motet *Candida Virginitas/Flos filius eius*, qui développe le thème de la prophétie de l'arbre de Jessé. Cette conception de la complémentarité des textes induit une pensée « spectrale » du corps, au sens d'un spectre sonore, tant les voix sont mises en résonance les unes par rapport aux autres par

le sens des mots. Si nous entendons deux ou trois voix, nous voyons autant de corps spectraux, issus de la diffraction d'un corps originel, la voix, au sens propre comme au figuré, de teneur.

- 33 Ces spécificités sont d'autant plus évidentes que l'énonciation est historique, et non discursive : elle consiste en l'exposé de faits bibliques. Mais cette problématique texte/voix/corps est transposable au motet profane, qui, au contraire, relève du discours. La complémentarité des textes y est également de mise. Toutefois, ce n'est plus le sens, la thématique, qui créent le phénomène spectral, mais la notion de personnage, et plus précisément la notion de type, laquelle fait le lien entre les textes, entre les voix, entre les corps, comme nous le constaterons plus loin.
- 34 La multiplicité des textes va de pair avec la multiplicité des locuteurs, fictifs, et par conséquent celle des voix énonçantes, celles des interprètes.
- 35 Toute musique vocale prenant la forme d'un discours imaginaire (air d'opéra, mélodie...) suppose que l'interprète assume le personnage fictif dont il s'approprie le discours. Théâtral, l'opéra est fondé sur un principe de simultanéité entre le corps et la voix, dans un but illusionniste. En revanche, les genres vocaux non théâtralisés s'inscrivent dans une forme de concert héritée du XIX^e siècle : le récital. Quels sont les enjeux soulevés par l'introduction au cœur du dispositif d'un tel rituel socioculturel, d'un genre polyphonique médiéval comme le motet, qui porte intrinsèquement la question de la théâtralité, à travers celle de l'incarnation ?
- 36 Pierre Bec a défini la lyrique comme le genre le moins théâtral qu'ait produit le Moyen Âge, car elle apparaît comme une « négation fondamentale de la spatialité et de l'action²⁹ ». Ce constat pourrait apparaître d'autant plus vrai dans le cas du motet, étant donné le mode de parole polyphonique qui le caractérise.
- 37 Or il adopte un modèle discursif qui l'apparente au lied, à la mélodie, et qui était déjà, d'ailleurs, celui de la monodie, tout en proposant la complexification de ce modèle par la présence de plusieurs textes simultanément, laquelle autorise la pluridimensionnalité de la fiction, voire la multiplicité des fictions, que crée l'ensemble des voix : chacune d'elle apparaît comme une part d'un tout fictionnel en même temps que de l'édifice sonore.
- 38 Ainsi, la polyphonie propose une autre forme d'incarnation du personnage construite dans la vocalité, et non sur un corps imitatif : la fiction est dite et non jouée, et demeure dans une dimension imaginaire créée par la rencontre des voix, des textes, réalisée par la polyphonie.

2. Personnage et interprète

- 39 Les chanteurs pratiquant ce type de polyphonie ne prétendent pas incarner les personnages fictifs à la manière d'acteurs, ou comme ce sera le cas dans l'opéra. Nous avons pourtant défini un statut particulier du personnage dans le cadre du motet ; reste à déterminer de quelle manière le chanteur l'assume.
- 40 Un chanteur, quel que soit le style de la pièce qu'il aborde, opéra, lied, comédie musicale, ou, comme ici, motet médiéval, construit son interprétation selon un ou des référents, plus ou moins conscients, à une réalité hors-scène. Lorsqu'un interprète de notre siècle se trouve face à un motet féminin du XIII^e siècle, il est amené, pour nourrir son interprétation, à adopter des références hors-scène, imaginaires, historiques, littéraires, etc.

- 41 La chanson monodique propose deux référents différents : le personnage de la chanson, et le trouvère lui-même. Bien que les éléments autobiographiques que comporte volontiers ce type de texte tendent à confondre personnage et trouvère, à les fondre dans une même figure imaginaire, sous l'effet de l'éloignement temporel, il a été largement montré, notamment dans les travaux de Michel Zink, que la valeur autobiographique de la lyrique médiévale est nulle :

Certes, la chanson courtoise se donne pour une confidence de l'amour, mais c'est une confidence « illusoire ». Le poète se contente de proclamer qu'il aime, et il n'y a bien évidemment aucun sens à s'interroger sur la vérité de cette proposition. Il y en a un, en revanche, à définir le rôle joué dans le système poétique par ces protestations de sincérité amoureuse, qui créent l'illusion de la confidence³⁰.

- 42 Ces chansons proposent à l'interprète un triple référent : le poète, le musicien médiéval, le personnage fictif, posant à l'interprète la question de l'investissement d'une subjectivité autre.
- 43 Anonyme, l'auteur du texte ne constitue qu'un référent très vague, qui s'efface devant le ou les sujets parlants, car nombreux sont les motets où, à la faveur de la pluralité des voix, se croisent plusieurs personnages, féminins ou non.
- 44 Quant aux chanteurs ayant interprété des motets au Moyen Âge, évoqués dans des textes comme celui de Guillaume de Nangis³¹, ils demeurent, pour les interprètes de notre siècle, un modèle inaccessible en raison d'un certain vide documentaire. Leur interprétation, méconnue étant donné l'imprécision des sources quant à la manière de chanter et de jouer, est, par là même, à l'origine de la construction d'un univers imaginaire et artistique protéiforme, à travers une quête de vraisemblance et d'exactitude historique qui est aujourd'hui la caractéristique essentielle de l'interprétation des ensembles spécialisés.
- 45 Le motet, en tant que forme polyphonique, repose donc la question de la monodie : à qui renvoie le « je » du texte ? Pierre Bec formule en ces termes cette interrogation fondamentale : « lyrisme = subjectivité ? Oui, si l'on veut dire par là que le sujet objectif de l'effusion est un "je" qui se chante et autour duquel toute la pièce s'organise ; non si l'on entend par subjectivité une adéquation spontanée et directe (à la romantique) de l'effusion lyrique aux pulsions effectives du sujet chantant³². » Pour Michel Zink, il s'agit d'un « je » fictif, qui joue le jeu du réel à travers « l'illusion de la confidence », sans relever réellement de l'autobiographie : les tourments amoureux décrits renvoient à une expérience assez commune pour que chacun ait loisir de s'y reconnaître. Emmanuèle Baumgartner voit quant à elle dans cet « écart entre le poète et le poème³³ » la potentialité du « je » lyrique à être réinvesti, en d'autres lieux et d'autres temps, par un « je » différent, celui de l'interprète³⁴, à qui le texte propose de jouer, à son tour, ce jeu de la confidence, en s'identifiant au personnage.
- 46 Dans un contexte polyphonique, il ne s'agit plus pour les interprètes d'identifier un, mais plusieurs « je », et de déterminer quelle est la relation entre eux. Les récents travaux musicologiques de Sylvia Huot³⁵ et Mark Everist³⁶ s'inscrivent dans cette optique, puisqu'ils se donnent pour objectif de mettre en évidence les relations intertextuelles au sein du motet afin d'en éclairer le sens. Plusieurs « je », plusieurs subjectivités, supposent la multiplication des points de vue.
- 47 En tant que forme savante, abstraite, non dramatique et non mise en scène, le motet ne prétend pas créer l'illusion. Le contenu des textes est typiquement pseudo-narratif, dans la mesure où il donne l'impression de raconter une histoire (celle d'une femme délaissée,

celle d'une jeune fille et de son ami...) mais se trouve être en réalité plutôt une description, par le personnage principal, de ses états d'âme.

- 48 Pourtant, l'appropriation de la subjectivité d'un personnage fictif est contrariée par la présence d'autres voix, d'autres corps sonores, vocaux ou instrumentaux, éventuellement d'autres « je », lesquels désolidarisent personnage et chanteur. Cette absence d'illusion crée un type d'incarnation propre au motet. Il s'y invente un jeu focal, par la multiplicité des personnages et des subjectivités qui s'y croisent, s'y répondent, y dialoguent. Mais cette question de l'illusion pose surtout celle du degré d'identification entre la voix et le corps, par laquelle l'interprète est amené à explorer les frontières séparant le chanteur de l'acteur.
- 49 Aux interprètes, donc, d'inventer un corps pour le motet, une incarnation qui ne se ferait pas dans l'illusion mais à travers un jeu sur différents degrés de solidarité voix-corps. En concert, les chanteurs se trouvent sur scène, face à un public qui les voit en tant que tels, et non en tant qu'acteurs : le personnage, à travers son discours, est assumé par la voix, et non le corps. Il s'agit d'une forte désolidarisation entre voix et corps, puisque seule la première assume le personnage, tandis que le second demeure celui d'un chanteur en concert.
- 50 Penser au musicien du Moyen Âge comme à une référence hors-scène autorise les interprètes actuels à dramatiser la forme, à créer autour d'elle mises en espace, mises en scène, gestualisation, « gesticulation³⁷ » pour employer le terme d'Eugenio Barba. La forme est alors incluse dans une recreation imaginaire du Moyen Âge, et non seulement de la substance du texte poétique.
- 51 Pour ce qui concerne le texte, l'écriture polyphonique du motet amplifie les questions posées par la monodie : la présence de plusieurs voix leur apporte une nouvelle dimension, dans la mesure où la pluralité des textes va de pair avec la pluralité des focalisations, et la pluralité de l'énonciation.

Le motet à deux voix

1. La notion de subjectivité dans le motet à deux voix

- 52 Ces réflexions nous amènent à tenter de définir la subjectivité telle qu'elle existe dans le motet à deux voix, afin d'examiner ce que cette définition induit dans le cadre d'une représentation.
- 53 Dans ces motets, qui comportent une teneur en valeurs longues et une voix de *motetus*, ou *duplum*, en français, la focalisation fonctionne sensiblement comme celle de la chanson. En effet, la teneur, le plus souvent en latin, parfois en français, ne comporte pas de texte ; seul l'incipit apparaît dans le manuscrit. Aussi existe-t-il deux choix possibles d'interprétation : soit le ou les chanteurs qui interprètent la teneur en prononcent le texte ; soit ils la chantent sur une syllabe neutre, approchant ainsi le son d'un instrument. L'un et l'autre choix sont populaires parmi les interprètes. Chantée sur le mode instrumental, la teneur est en quelque sorte entendue comme une voix qui ne dit rien, qui n'énonce pas. Même chantée *cum littera*, la teneur ne dit pas « je ». En effet, la nature religieuse de son texte en latin implique une énonciation historique et non discursive, dont est absente toute subjectivité, ce qui l'exclut du jeu de la focalisation.

- 54 Libre au *motetus*, donc, de dire « je », de se positionner comme locuteur. Cette voix (voix écrite, et par conséquent voix réelle de l'interprète) porte la narration, ou pseudo-narration.
- 55 Ce rapport entre deux voix implique un rapport entre deux ou des corps. Visible, le corps intervient comme support de la voix, la rend visible à son tour, lui offre une matérialité, ce qui est une manière alternative de donner corps au personnage. De la même manière que nous avons cherché à définir cette notion de personnage pour le motet en tant que forme poético-musicale, nous pouvons à présent tenter de définir un corps pour le motet en représentation, dans un contexte de création contemporaine.

2. Du texte à la scène

- 56 Musical ou théâtral, le corps spectaculaire peut se définir comme un support, un lieu où advient la représentation ; il y a corps spectaculaire à partir du moment où il y a spectacle, et le concert n'est autre qu'une forme de spectacle stylisée.
- 57 Quel corps, donc, pour le motet, c'est-à-dire pour une forme polyphonique non mise en scène, non représentée ? La définition précédente en fait un corps spectaculaire, non pas un corps d'acteur, mais un corps sonore, voire « virtuose [...] un "autre corps", un corps qui obéit à des techniques si différentes des techniques quotidiennes³⁸ »... en l'occurrence, chanter à plusieurs voix. À la virtuosité de la composition et à la complexité d'une écriture poético-musicale faisant intervenir rythme et polytextualité, répond, visuellement, la mise en présence de plusieurs corps sonores, et par conséquent un éventail de définitions possibles du corps dans le cadre du concert ou du spectacle, notamment en termes de spatialisation. L'absence de mots de la teneur, et par conséquent l'absence de contenu narratif ou descriptif, l'absence de substance autre que sonore ou symbolique, solidarise le ou les chanteurs qui l'interprètent avec le discours du *motetus*. Des corps sans subjectivité sont présents en scène, des corps sonores sans discours : le discours de l'un est assumé, par défaut, par les autres.
- 58 À titre d'exemple, le 13 mars 2009 avait lieu la création par Diabolus in Musica, ensemble de musique médiévale, d'un spectacle intitulé *Rose tres bele*, conçu à la manière d'un concert mis en scène et en images, dont le fil conducteur était la musique des dames trouvères, monodique et polyphonique. Faisait notamment partie de ce programme le motet *Onques n'amai/Sancte germane* évoqué plus haut. Le choix musical fut de ne pas faire entendre la teneur dès le début de la pièce, mais seulement à partir de la deuxième strophe, *sine littera*. Son entrée s'accompagnait, visuellement, scéniquement, d'un rapprochement entre les deux corps des chanteuses, la solidarité des corps répondant à la solidarité des voix, l'une énonçante et l'autre non. La proximité des silhouettes facilitait leur assimilation, par opposition aux autres musiciens éparpillés sur la scène, et tendait à montrer un corps dédoublé plutôt que deux corps.
- 59 Dans ce choix de mise en scène, le discours tenu par l'une contamine l'autre, qui émet des sons mais ne dit rien, tel l'« instrument corporel sonore³⁹ » défini par Ricardo E. Jacobsohn. Les deux corps sont solidarisés dans le propos de celui qui parle, faisant du « je » fictif une entité double, et, justement, polyphonique.
- 60 Un choix différent de mise en espace pourrait faire entendre la teneur comme un élément étranger au discours tout en étant simultané, un peu comme le serait l'accompagnement

instrumental d'une monodie. Ainsi, la polyphonie peut se rapprocher de la monodie accompagnée, notamment lorsque la teneur est jouée par un instrument.

- 61 Au contraire, une voix instrumentale, c'est-à-dire ne parlant pas, *sine littera*, s'en éloigne, proposant au spectateur la vision d'un corps sonore, mais non parlant, dont la fonction semblera être de mettre en valeur le corps parlant proprement dit, le *motetus*. Il porte le texte de ce dernier, et à juste titre, puisque dans la composition du motet, la teneur a pour fonction de porter l'édifice sonore, dont elle constitue la fondation.
- 62 Enfin, dans le cas où la teneur est chantée *cum littera*, la divergence avec le *motetus* s'affirme, puisque l'on entend deux voix en même temps, et que l'on voit deux corps tenir des propos différents. La mise en évidence de la solidarité est moindre, l'unicité que l'on imagine dans les autres cas n'a plus lieu d'être, où du moins s'entend autrement ; il s'agit toujours d'une composition unitaire.
- 63 Les interprètes sont donc amenés à imaginer un corps pour la polyphonie : le choix d'une teneur vocale ou instrumentale, d'une teneur « parlante » ou non, n'est pas uniquement un paramètre sonore, mais détermine cette corporéité.

Le motet à trois voix

- 64 Le motet à trois voix, ou motet double, adjoint une voix de *triplum* au *motetus* et à la teneur.
- 65 Cette dernière présente les mêmes caractéristiques et les mêmes potentialités que dans un motet à deux voix, tandis que le couple *motetus-triplum* permet un nouveau jeu sur l'énonciation et la focalisation par le biais de la polytextualité, laquelle ouvre la perspective de la complémentarité des textes suggérée par les travaux de Mark Everist⁴⁰ et de Sylvia Huot : « le motet, bâti sur des textes indépendants exécutés simultanément, offre une opportunité de jeu intertextuel sans égal dans les autres formes littéraires⁴¹. »
- 66 En l'occurrence, le motet féminin développe de manière pluridimensionnelle la ou les situations-thèmes typiques de la monodie, à savoir celle de la malmariée trompant ou projetant de tromper son mari, celle de la jeune fille délaissée par son ami, ou encore celle de jeunes gens amoureux... donnant la parole à l'un, ou l'autre, ou les deux, des principaux protagonistes. Le motet double se décline donc en deux types : les motets à locution féminine, et ceux à locution mixte. Parmi les premiers, les uns comportent une seule locutrice, malgré la présence de deux voix, et les autres deux. Les seconds, les plus nombreux, naissent de la rencontre entre voix masculine et voix féminine.

Tableau n°2 : Répartition des types de locution

Motets à locuteur unique	Motets à locution féminine	Motets à locution mixte
S'on me regarde/ Prenes i garde/Hé mi enfant	Je sui jonete et jolie/Hé Dieus !/Veritatem	Diex ! De chanter maintenant/Chant d'oisiaus et fuelle et flors/In seculum
Je ne quier/Dieus/Misit		Qu'ai-je forfait ne mespris/Bons amis, je vos rendrai/In seculum
		Mout me fut grief/Robin m'aime/Portare

		Je me dois bien doloseir/ Por coi m'aveis vos doneit/ Docebit
		Nus ne mi pourroit conforter/ Nonne sui/ Aptatur
		Dame que je n'os noumer/ Amis, dont est engenree/ Lonc tans a que ne vis ma mie
		Quant se depart/ Hé ! cuer joli/ In seculum
		Amours qui vient par mesage/ Toute soule passerai li bois ramé/ Notum

1. Les motets à locution mixte

- 67 L'écriture caractéristique à trois voix autorise la mise en présence des deux genres, masculin et féminin, au sein de la même pièce, ce qui marque une évolution par rapport à la chanson monodique, dans laquelle seule la voix de l'interprète portait le ou les cadres d'énonciation et assumait les éventuels changements de focalisation.
- 68 La monodie ne développe qu'un seul cadre d'énonciation, qu'une seule focalisation à la fois. Le locuteur assume, en théorie, toutes les voix fictives au moyen de sa propre voix réelle, c'est-à-dire qu'il incarne tous les personnages présents dans la pièce. Pour ce qui est des changements de focalisation dans la monodie, la plupart des chansons de femmes sont focalisées sur la seule héroïne, qui garde la parole du début à la fin ; dans certaines autres, un autre locuteur intervient, son discours alternant avec celui de l'héroïne. Ces changements de point de vue concernent fréquemment, pour ce qui est de la lyrique, un narrateur et le personnage féminin, et excluent les personnages masculins, ami, mari ou jaloux.
- 69 Au contraire, les polyphonistes jouent sur la capacité du motet triple à mettre en présence deux locuteurs, le *motetus* et le *triplum*, dédoublant ainsi la focalisation. Cette simultanéité est à même de créer une fiction pseudo-narrative en raccourci, en confrontant les discours de deux personnages.
- 70 Pour détailler notre propos, nous choisirons deux exemples de motets à trois voix : *Je me dois bien doloseir/ Por coi m'aveis vos doneit/ Docebit* d'une part, et *Mout me fu grief/ Robin m'aime/ Portare* d'autre part⁴².
- 71 Dans le premier, le texte du *motetus* est celui d'une malmariée, tandis que celui du *triplum* est celui d'un homme se plaignant du fait que sa bien-aimée soit mariée à un autre. Le rapprochement de ces deux textes au cœur de la même œuvre suggère qu'à la voix de l'une répond celle de l'autre. La complémentarité des deux voix, qui participent d'une structure polyphonique complexe, d'un échafaudage sonore, laisse entendre une intrication équivalente des textes : la voix masculine est entendue comme celle de l'ami que la femme évoque dans son discours, tandis que la voix féminine tient la place de celle de « la belle » évoquée par l'ami malheureux. L'individualité peu développée des personnages, demeurés à l'état de *types*, les dote d'une certaine universalité : il peut s'agir de n'importe quelle femme et de n'importe quel ami. Ainsi, la pièce renvoie

éventuellement à d'autres œuvres littéraires ou poétiques du Moyen Âge, chansons ou romans, selon un principe de création typique de cette époque, selon lequel le créateur revisite en permanence des créations préexistantes : « le texte médiéval n'a pas pour point de départ la personnalité de son auteur, mais un *archi-texte* réel ou fictif⁴³. »

- 72 La voix féminine fonctionne ici par rapport à la voix masculine, sur une teneur neutre. Cette construction fictionnelle pose la question de l'intelligibilité, compromise par la prononciation des deux textes en même temps. De plus, cette simultanéité interdit tout dramatisme ; elle se prête particulièrement au principe de la fiction pseudo-narrative, et aussi à la nature du « personnage de motet » tel que nous l'avons défini plus haut. Le rapprochement de ces deux textes suggère une véritable saynète, mettant en présence la malmariée et son ami. Cette idée de saynète ramène de manière concrète la question de la théâtralité du motet, théâtralité extérieure à la fiction, qui réside dans la vision des corps virtuoses mais non imitatifs. Même s'il n'y a pas représentation au sens théâtral que l'on prête à ce terme, la musique, le chant, existent dans la représentation, dans la « performance⁴⁴ » dont parle Paul Zumthor, « instance de symbolisation ; d'intégration de notre relativité corporelle dans l'harmonie cosmique signifiée par la voix ; d'intégration de la multiplicité des changes sémantiques dans l'unicité d'une présence⁴⁵ ». Les fêtes données par les bourgeois de Paris sont des situations de représentation, le concert tel que nous le connaissons aujourd'hui en est une autre. La clé en est le corps de l'interprète, dans la mesure où, en l'absence d'intention illusionniste, se crée une corporalisation autre que celle du théâtre.
- 73 La polytextualité autorise l'inclusion de références à d'autres œuvres, organisant « plusieurs motifs déjà connus⁴⁶ », selon le « principe de composition par "collage"⁴⁷ », mis en évidence par Mikio Katayama.
- 74 Par exemple, le motet à locution mixte *Mout me fu grief/Robin m'aime/Portare* a la particularité de faire intervenir un personnage théâtral, puisque la voix de *motetus* est un fragment chanté par Marion dans le *Jeu de Robin et Marion*. Le personnage de théâtre fait irruption dans le motet, mais désolidarisé de ce qui constitue son identité dans le théâtre : sa place dans une action, l'interaction avec les autres personnages, l'épaisseur psychologique acquise au cours d'une action dramatique d'ampleur... Faut-il donc tenir compte de ce statut de personnage de jeu dans l'analyse de ce motet ?
- 75 La référence à Robin présente dans le texte, la mélodie bien connue d'Adam de la Halle agissent comme des références qui éveillent, dans l'oreille de l'auditeur averti, l'écho du jeu : il ne s'agit pas de n'importe quelle jeune fille, le *Jeu de Robin et Marion* étant une référence connue de la musique médiévale. En effet, Louis Monmerqué décrit cette œuvre comme fort bien diffusée au XIII^e siècle⁴⁸. Par ailleurs, les nombreuses éditions dont elle a fait l'objet depuis le XIX^e siècle, ainsi que les diverses publications discographiques plus récentes, sont autant d'indicateurs de sa popularité aux XX^e et XXI^e siècles également. Aussi pouvons-nous reprendre à notre compte les réflexions de Mikio Katayama, lequel affirme que l'insertion dans le motet de citations d'autres œuvres permet d'éclairer le sens de la pièce d'un jour nouveau⁴⁹. Ici, la voix de l'ami, qui exprime dans un registre populaire sa tendresse, son « *amiete* », peut être entendue comme celle de Robin, faisant de la pièce une sorte de glose sur le *Jeu de Robin et Marion*, ce dernier se trouvant ici en position d'*archi-texte*.

2. Le motet à locution féminine

- 76 Un autre choix de focalisation consiste à faire d'une femme l'unique locutrice de la pièce, malgré la duplicité des voix supérieures, la teneur demeurant une « voix qui ne dit rien ». C'est par exemple le cas dans le motet *S'on me regarde/Prenés i garde/Hé mi enfant*⁵⁰.
- 77 Le discours tenu dans ce motet est celui de la chanson de jeune fille, dans un contexte de pastourelle. Partagé entre *motetus* et *triplum*, il crée une fiction unitaire autour du personnage féminin. Deux voix, deux corps sonores se font support d'un seul personnage. Le principe de polytextualité est conservé, mais les deux voix supérieures sont dotées de deux textes proches, dont l'un semble la variation de l'autre. En effet, les mots, phrases ou fragments de phrases communs aux deux voix créent un effet de dédoublement. « S'on me regarde », « dites le moi », « prenes i garde », « trop sui gaillarde », « bien l'aperchoi », « tel ci voi », « qui est je croi », « pour nient m'esgarde, bien pert sa garde », « feu d'enfer l'arde », « j'arai rechoi »... : l'effet d'écho créé par ce contrepoint de mots aux sonorités proches joue sur une impression d'unité/duplicité.
- 78 Ces expressions répétées, passant d'une voix à l'autre comme les fils d'une tapisserie, mettent en évidence la construction de la pièce autour de l'unité d'un discours, et donc autour de l'unicité d'une héroïne principale. Les autres personnages caractéristiques de l'univers courtois, l'ami et le jaloux, ne sont qu'évoqués à travers sa voix, à travers sa parole, et n'interviennent qu'à travers un jeu de regards avec l'héroïne. Nous pouvons les définir, avec Émile Benveniste, comme des « non-personnes », des « référence[s] zéro hors de la relation *je/tu*⁵¹ » qui constitue le cadre d'énonciation. Dans ce texte très visuel, la jeune fille se pose à la fois comme objet de regards désigné par les pronoms « moi » ou « me », et comme sujet parlant, pensant, agissant (« je croi », « j'arai »). Son discours construit son propre récepteur fictif, un « vous » présent à travers les formes verbales « prenes » et « dites ». Ce modèle de cadre d'énonciation dérive de celui qu'installe la monodie, en ce que la pièce adopte un point de vue unique, sans changements de focalisation. Il propose typiquement un corps diffracté : les deux voix réelles, les deux corps chantants ne renvoient qu'à un seul « je » fictif, et ne construisent pas seulement le tout sonore de la pièce mais également le tout subjectif du personnage.
- 79 Enfin, le motet à locution féminine met en présence deux textes complémentaires, féminins l'un et l'autre, exprimant des idées ou des sentiments semblables, ou dépeignant des situations identiques, mais dans des discours suffisamment distincts pour que l'auditeur y entende deux personnages appartenant au même type. Le rapprochement entre les deux voix, *triplum* et *motetus*, se fait à la fois à travers le sens du discours, dans lequel les deux voix expriment la même idée, ou des idées très proches mais complémentaires, et par le biais des mots employés.
- 80 Dans le motet double *Je sui jonete et joliete/Hé Diex !/Veritatem*, *triplum* et *motetus* sont des chants de malmariée⁵².
- 81 La malmariée du premier prétend aimer son ami malgré la jalousie de son mari, tandis que celle du second se plaint de son mari et de tous ses défauts : elle souhaite avoir un ami pour l'en consoler. À elles deux, ces voix résument la définition de la malmariée proposée par Pierre Bec : « la malmariée médiévale [...] possède déjà un ami, avec lequel elle trompe joyeusement son mari, ou bien elle ne l'a pas encore mais le souhaite au plus vite, en le parant par anticipation de toutes les qualités que n'a pas son époux⁵³. »

- 82 Les deux femmes se trouvent donc dans des situations quelque peu différentes, même si elles sont toutes deux malmariées : l'une a un ami, l'autre pas. Cette divergence tend à en faire deux personnages distincts, même si leur langage les rapproche, au moyen du système d'échos déjà rencontré, et courant dans la polyphonie médiévale : « mon mari », « a mon/son gré », « j'amerai » sont les mots qui traversent la pièce à l'une et l'autre voix. La teneur elle-même fait écho au propos du triplum, par un rapprochement des sonorités de « vérité » et « veritatem ».
- 83 L'ambiguïté de ce motet réside donc dans un questionnement sur l'identité de la ou des locutrices : y a-t-il un personnage ou deux ?
- 84 Il peut être pensé comme l'accumulation de deux pseudo-narrations, ou bien comme une seule et unique narration. On peut également envisager une particularité stylistique, autorisée justement par la polyphonie, un parallélisme selon lequel l'héroïne pourrait à la fois tenir l'un et l'autre propos. Si le rapprochement se fait à travers les termes employés et les sonorités des paroles, l'hétérogénéité des situations, des « scènes », empêche d'identifier à coup sûr *motetus* et *triplum*. On peut également comprendre le rapprochement de ces deux voix comme temporel : les deux situations concerneraient alors un même personnage à deux moments différents, celui où elle souhaite avoir un ami, et celui où elle l'a réellement.
- 85 Si l'on admet que ces deux voix discursives appartiennent possiblement au même personnage, ou à deux personnages n'étant que des variations d'un type unique, les chanteurs auxquels sont confiés ces discours n'apparaissent pas comme deux individualités, comme deux corps en scène, mais plutôt comme un unique corps dédoublé.

Conclusion

- 86 Interroger la polyphonie médiévale à travers les notions d'énonciation et de focalisation permet donc de prendre en compte les dimensions textuelles et intertextuelles et de révéler une pensée du corps parlant, éclairant, pour le Moyen Âge, la notion de subjectivité. Cette dernière s'y définit par l'absence de fusion entre l'auteur du texte et le sujet parlant qu'il construit. Du sujet parlant dans la dimension imaginaire du texte à la voix de l'interprète qui fait advenir le personnage, c'est la rencontre avec d'autres sujets, d'autres corps sonores, parlants ou non (teneur *sine littera*) qui fait sens.
- 87 Superposition de discours chantés, le motet féminin se conçoit au XIII^e siècle comme une polyphonie de textes, de sons, de corps, de voix. Héritière de la monodie, cette forme de polyphonie reprend et développe le modèle d'énonciation que cette dernière proposait : plusieurs textes supposent plusieurs sujets parlants, et donc plusieurs corps énonçants. Cette pluralité pourrait engendrer un éclatement de la forme et du sens, mais elle est au contraire prétexte à ce que les textes superposés bâtissent une unité fictionnelle, notamment autour du personnage. Notre réflexion fait apparaître cette notion de personnage comme essentielle, car l'idée de personnage-type rend possible un jeu de références intertextuelles, mais aussi archi-textuelles, pour reprendre le mot de Michel Stanesco⁵⁴. Les discours font sens individuellement, mais s'éclairent réciproquement et s'enrichissent d'un nouveau sens dans l'interaction, par le jeu de la multiplicité des points de vue.

88 Entre diffraction et complémentarité, le motet est à même de revisiter la subjectivité construite par la monodie en lui offrant une pluridimensionnalité permise par le nombre de voix, aussi bien qu'à donner simultanément la parole à deux personnages différents, illustrant une manière toute médiévale de concevoir la fiction poético-musicale. La question de l'incarnation, ou mieux, de la corporalisation, soit la mise en corps du texte, rejoint une problématique contemporaine, déjà traitée par l'anthropologie théâtrale, qui réfléchit à la manière dont l'acteur accueille dans son corps le personnage de théâtre. En effet, les interprètes se trouvent aujourd'hui face au défi de confronter le corps parlant tel que l'a défini le Moyen Âge à la situation du concert, issue d'une tradition musicale qui a, elle, conçu un corps chantant : celui du récitaliste. Susan Hellauer, chanteuse de l'ensemble Anonymous 4, résume ainsi les propositions faites par les ensembles spécialisés :

Il y a plusieurs solutions possibles. Pour donner un exemple extrême, des ensembles présentent la musique médiévale dans la tradition du récital de mélodies du XIX^e siècle. Ils portent un habit de soirée. Ils commencent leurs concerts par saluer sous les applaudissements de leur public. Ils chantent un certain nombre de pièces, recevant des applaudissements après chaque œuvre ou « suite ». Leurs concerts comprennent un entracte, et peuvent être suivis d'un ou plusieurs rappels. Certains groupes utilisent cette formule de manière très convaincante. L'autre extrême est la reconstitution complète, disons, d'un service liturgique, avec tout sauf le prêtre⁵⁵

...

- 89 Qu'il s'agisse, au cœur de l'espace scénique, de recontextualiser la musique du Moyen Âge au moyen d'une mise en scène, ou de la transposer à la situation du concert, l'interprète réalise une démarche de sécularisation profane, au sens premier, en ce qu'il fait entrer dans le siècle présent la musique d'un autre temps.
- 90 Se pose également la question de la vraisemblance, notamment en ce qui concerne les timbres vocaux : un texte féminin doit-il obligatoirement être chanté par une voix de femme ? La discographie répond négativement à cette question, puisqu'il arrive d'entendre des voix masculines interpréter de telles pièces... Mais résoudre cette question de la vraisemblance revient à répondre à celle, soulevée plus haut, des référents hors-scène, lesquels construisent le regard et l'écoute du public. Réinvestir la subjectivité de l'œuvre médiévale telle que nous l'avons définie contribue à une « néo-médiévalité⁵⁶ ». Adopter pour référent le personnage féminin, le trouvère, ou toute autre subjectivité, est un choix interprétatif, ce qui explique la diversité des propositions des ensembles spécialisés, chacun construisant son propre Moyen Âge, entre quête de vraisemblance historique et sensibilité artistique, dans une recherche de sens pour aujourd'hui.
- 91 Ainsi, le réinvestissement d'une subjectivité féminine à notre époque apparaît comme liée aux problématiques sociales actuelles. George Duby a souligné le rôle du présent dans l'intérêt porté, scientifiquement ou artistiquement, au Moyen Âge, notamment en ce qui concerne la place de la femme, en mutation dans notre société actuelle : « Dans la seule civilisation occidentale, et pour la première fois depuis les origines de l'espèce, la femme a cessé d'être considérée comme un être inférieur et nécessairement soumis à l'homme⁵⁷ . » Dans ce contexte de mutation, interroger la féminité médiévale revient à l'éclairer de nos enjeux actuels, à la réinventer, voire la réhabiliter. Il se bâtit ainsi une poétique de la femme médiévale, rêvée, entrevue à travers un nouveau prisme, non plus celui des hommes, mais celui de la modernité.

Texte original	Traduction
----------------	------------

Triplum	Triplum
Je me dois bien doloseir	Je dois bien pleurer
Et de chanchon faire reposeir	Et cesser de composer des chansons
Cant celle ki mun cuer at pris at mari,	Car celle qui a pris mon cœur a un mari,
Dont trop ai le cuer mari !	Ce qui attriste mon cœur !
Nonporcant raison pieche at	C'est pour cette raison que pendant longtemps
N'ous de chanteir.	Je n'ose chanter.
Melhour bien m'en puis vanteir,	Je peux bien me vanter
Car la belle mandeit m'at	De ce que la belle m'a révélé
K'ultre sun greit	Qu'on lui a donné un mari
Li at om mari doneit,	Contre son gré
E ke ja ne l'amerat,	Et qu'elle ne l'aimera jamais
Ne por ce ne laisserat	Ni ne renoncera
Le bien ameir.	Au véritable amour.
Anchois ferat	Elle fera en sorte
Tant k'ameit bien se porat	Que celui qu'elle aimera
Li siens clameir.	Puisse se dire bien aimé.
Motetus	Motetus
Por coi m'aveis vos doneit,	Pourquoi m'avez-vous donné
Mere, mari ?	Mère, un mari ?
Cant ja par mun greit	Alors que jamais
Ne fuist ensi	Je n'ai voulu
K'a autrui fuisse doneie	Etre ainsi donnée
K'a celi cui j'ai de moi saisit,	À un autre que celui que j'ai choisi,
Ki tant m'a honoreie	Qui m'a si bien honorée
C'onkes mais nus mieus ne deservit	Que nul n'a jamais mieux mérité
K'amors li fuist graeie ;	Que je lui accorde mon amour ;
E vos l'en aveis a tort parti !	Et vous l'en avez à tort privé !
Diex ! J'astoie si bien assenneie,	Dieu ! J'étais si bien lotie,
E vos m'aveis marieie ! ainmi !	Et vous m'avez mariée ! Hélas !
Ja saviés vos bien k'avoie amis.	Vous saviez pourtant bien que j'avais un ami.
Teneur	Teneur
Docebit	Docebit

Mout me fu grief/Robin m'aime/Portare

Texte original	Traduction
Triplum	Triplum
Mout me fu grief li departir	Ce me fut un grand chagrin que de quitter
De m'amïete	Ma petite amie
La jolie au cler vis,	La jolie au clair visage,
Qui est blanche et vermellette	Qui est blanche et vermeille
Comme rose par desus lis,	Comme une rose sur un lys,
Ce m'est avis ;	Il me semble ;
Son tres douz ris	Son très doux rire
Mi fait fremir	Me fait tressaillir
Et si oell vair riant languir.	Et son œil changeant et riant languir.
Ha, Diex ! com mar la lessai !	Ha, Dieu ! Comme j'étais triste en la laissant !
Blanchete comme flour de lis,	Jeune fille blanche comme une fleur de lys,
Quant vous verrai ?	Quand vous verrai-je ?
Dame de valour,	Dame de grande valeur,
Vermelle comme rose en mai,	Vermeille comme la rose en mai,
Pour vous sui en grant dolour.	J'éprouve à cause de vous une grande douleur.
Motetus	Motetus
Robin m'aime, Robin m'a	Robin m'aime, Robin m'a
Robin m'a demandee	Robin m'a demandée :
Si m'avra.	Ainsi, il m'aura.
Robin m'achata corroie	Robin m'a acheté une ceinture
Et aumonniere de soie ;	Et une aumônière de soie ;
Pour quoi donc ne l'ameroie ?	Pourquoi ne l'aimerais-je pas ?
Aleuriva !	Aleuriva !
Robin m'aime, Robin m'a	Robin m'aime, Robin m'a
Robin m'a demandee	Robin m'a demandée
Si m'avra.	Ainsi, il m'aura.
Teneur	Teneur
Portare	Portare

S'on me regarde/prenes i garde/Hé ! Mi enfant

Texte original	Traduction
----------------	------------

Triplum	Triplum
S'on me regarde,	Si l'on me regarde,
S'on me regarde,	Si l'on me regarde,
Dites le moi ;	Dites-le moi ;
Trop sui gaillarde,	Je suis trop gaillarde,
Bien l'aperchoi.	Je le vois bien.
Ne puis laisser que mon regard ne s'esparde,	Je ne peux empêcher que mon regard ne s'égare
Car tes m'esgarde	Car un tel me regarde
Dont mout me tarde	Dont il me tarde fort
Qu'il m'ait o soi,	Qu'il m'ait auprès de lui,
Qu'il a, en foi,	Car il a, en vérité,
De m'amour plain otroi.	Le plein octroi de mon amour.
Mais tel ci voi	Mais j'en vois ici un autre
Qui est, je croi –	Qui est, je crois –
Feu d'enfer l'arde ! –	Qu'il brûle en enfer ! –
Jalous de moi.	Jalous de moi.
Mais pour li d'amer ne recroi,	Mais je ne renoncerai pas à aimer pour lui,
Car, par ma foi,	Car par ma foi,
Pour nient m'esgarde ;	Il me regarde pour rien ;
Bien pert sa garde :	Il perd bien sa garde :
J'arai rechoi.	Je trouverai un refuge.
Motetus	Motetus
Prenés i garde	Faites attention
S'on me regarde ;	Si l'on me regarde ;
Trop sui gaillarde.	Je suis trop gaillarde.
Dites le moi,	Dites-le moi,
Pour Dieu, vous proi,	Pour Dieu, je vous en prie
Car tes m'esgarde	Car un tel me regarde
Dont mout me tarde	Dont il me tarde fort
Qu'il m'ait o soi,	Qu'il m'ait auprès de lui,
Bien l'aperchoi.	Je le vois bien.
Et tel ci voi	Et j'en vois un
Qui est, je croi	Qui est, je crois –
Feu d'enfer l'arde ! –	Qu'il brûle en enfer ! –
Jalous de moi.	Jalous de moi.
Mais pour li d'amer ne recroi.	Mais je ne renoncerai pas à aimer pour lui,
Pour nient m'esgarde ;	Il me regarde pour rien ;
Bien pert sa garde :	Il perd bien sa garde :
J'arai rechoi	Je trouverai un refuge
Et de mon ami le dosnoi	Et j'aurai du plaisir avec mon ami
Faire le doi :	Je dois le faire :

Je sui jonete et joliete/Hé Diex !/Veritatem

Texte original	Traduction
----------------	------------

Triplum	Triplum
Je sui jonete et jolie :	Je suis jeune et jolie
S'ai un cuer enamoré	J'ai un cœur amoureux
Qui tant mi semont et prie	Qui me prie tant et m'invite
D'amer par jolieté	À aimer avec volupté
Que tuis i sunt mi pensé.	Que j'y consacre toutes mes pensées.
Mes mon mari ne set mie	Mais mon mari ne sait pas
À qui j'ai mon cuer doné	À qui j'ai donné mon cœur
Par les sains que ne l'en deprie	Par les saints qui entendent les prières,
Il morroit de jalousie,	Il mourrait de jalousie
S'il savoit la verité.	S'il savait la vérité.
Mes, foi que je doi a Dé,	Mais, par la foi que je dois à Dieu
J'amerai !	J'aimerai !
Ja pour mari ne lairé :	Jamais je n'abandonnerai à cause de mon mari
Quand il fait tou a son gré	Alors qu'il se conduit à son gré
Et de mon cors sa volenté,	Et fait de mon corps sa volonté
Del plus mon plesir feré.	Je ferai d'autant plus selon mon bon plaisir.
Motetus	Motetus
Hé, Diex ! Je n'ai pas mari	Hé Dieu ! Je n'ai pas du tout
Du tot à mon gré :	Un mari à mon gré
Il n'a cortoisie en li	Il n'a aucune courtoisie
Ni joliveté !	Ni ardeur !
Jone dame est bien traïe,	Une jeune dame est bien trahie,
Par la foi que doi à Dé,	Par la foi que je dois à Dieu,
Qui a vilain est baillie,	Lorsqu'elle est donnée à un vilain
Pour faire sa volenté ;	Pour accomplir sa volonté ;
Ce fut trop mal devisé.	Ce fut un fort mauvais partage.
De mari sui mal païe :	Je suis mal lotie pour ce qui est de mon mari :
D'ami m'en amenderai,	Je m'en consolerais avec un ami,
Et se m'en savoit mal gré	Et si mon mari m'en garde rancune,
Mon mari, si face amie,	Qu'il ait une amie,
Car, voel ou non, j'amerai !	Car qu'il le veuille ou non, j'aimerai !
Teneur	Teneur
Veritatem	Veritatem
Transposition, 1 2011	

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Articles

BAL, Mieke, « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », in *Poétique*, N° 29, 1977, p. 107-127.

CASAGRANDE, Carla, « La femme gardée », in *Histoire des femmes en Occident*, t. 2, Le Moyen Âge, Paris, Plon, 1991, p. 83-116.

CULLIN, Olivier, « Motet », in FERRAND, Françoise (ed.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999, p. 216.

KATAYAMA, Mikio, « La polyphonie textuelle dans le motet au XIII^e siècle. Remarques sur quatre motets d'Adam de la Halle », in *Études de langue et littérature française*, N° 78, Hakusuisha, Tokyo, 2001, p. 3-13.

MÖLK, Ulrich, « Chansons de femme, trobairitz et la théorie romantique de la genèse et de la poésie lyrique romane », in *Lingua e stile*, XXV, N° 1, mars 1990, p. 135-146.

STANESCO, Michel, « Le texte primitif et la parole poétique médiévale », in BOUTET, Dominique, HARF-LANCNER, Laurence (ed.), *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 151-155.

Ouvrages

BARBA, Eugenio, *Le canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'entretemps, 2004.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995.

BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des gens poétiques médiévaux*, t. 1, Paris, Picard, 1977.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966.

BERTHELOT, Anne, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Nathan, 1989.

CULLIN, Olivier, *Laborintus : Essais sur la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2004.

DOSS-QUINBY, Eglal, TASKER GRIMBERT, Joan, PFEFFER, Wendy (et al.), *Songs of the Women Trouvères*, New Haven, London, Yale University Press, 2001.

DUBY, Georges, *An 1000-An 2000. Sur les traces de nos peurs*, Paris, Textuel, 1995.

EVERIST, Mark, *French Motet in the Thirteenth Century : Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

FERAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, t. 2 : le corps en scène, Montréal, Jeu.

FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- HOPPIN, Richard, *La musique au Moyen Âge*, Liège, Mardaga, 1991.
- HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in the Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- JACOBSON, Ricardo E., *Spectacle vivant, spectacle sur support. Esthétique comparée des arts du spectacle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- MONMERQUE, Louis Jean Nicolas, *Théâtre français du Moyen Âge, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Paris, Firmin Didot, 1842.
- PAGE, Christopher, *The Owl and the Nightingale : musical life and ideas in France 1100-1300*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- SAINT AUGUSTIN, AGAËSSE, Paul (trad.), *De trinitate*, Paris, Desclée de Brouwer, 1955.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps, les rites, le rêve, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.
- SHERMAN, Bernard D., *Inside early music. Conversation with performers*, New York, Oxford University Press.
- ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

Documents électroniques :

- CHANDES, Gérard, « Le Moyen Âge en jeu : conclusion », in *Actes du colloque Le Moyen Âge en jeu*, 2008 [en ligne]. Disponible sur : http://lapril.u-bordeaux3.fr/IMG/pdf/Conclusion_Colloque_V3_pdf.pdf (consulté le 13/06/2010).
- DE GROUCHY, Jean, *De musica* [en ligne]. Disponible sur : http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html (Consulté le 02/04/2010).

ANNEXES

Textes et traduction⁵⁸

Je me dois bien doloseir/ Por coi m'aveis vos doneit/ Docebit

NOTES

1. BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 269.

2. GENETTE, Gérard, « Discours du récit », in *Figures III*. Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 208.
3. BAL, Mieke, « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », in *Poétique*, N° 29, 1977, p. 107-127
4. MÖLK, Ulrich, « Chansons de femme, trobairitz et la théorie romantique de la genèse et de la poésie lyrique romane », in *Lingua e stile*, XXV, N° 1, mars 1990, p. 145.
5. CASAGRANDE, Carla, « La femme gardée », in *Histoire des femmes en Occident*, t. 2, Le Moyen Âge, Paris, Plon, 1991, p. 113.
6. DOSS-QUINBY, Eglal, TASKER GRIMBERT, Joan, PFEFFER, Wendy (et al.), *Songs of the Women Trouvères*, New Haven, London, Yale University Press, 2001.
7. HOPPIN, Richard, *La musique au Moyen Âge*, Liège, Mardaga, 1991, p. 373.
8. *Ibid.*, p. 378.
9. DE GROUCHY, Jean, *De musica* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14...> (Consulté le 02/04/2010). « Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum ».
10. PAGE, Christopher, *The Owl and the Nightingale : musical life and ideas in France 1100-1300*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 119 : « performed when gens letrees – that is to say learned clerics – were gathered together ».
11. DE NANGIS, Guillaume, cité in PAGE, Christopher, *op. cit.*, p. 228 : « Les bourgeois de Paris firent feste grant et solempnel, et encourtinerent la ville de riches dras de diverses couleurs et de pailles et de cendaulx. Lez dames et les pucelles sesbaudioient en chantant diverses chançons et diverses motès. »
12. CULLIN, Olivier, « Motet », in FERRAND, Françoise (ed.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999, p. 216.
13. CULLIN, Olivier, *Laborintus, essais sur la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2004.
14. LE GOFF, Jacques et TRUONG, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 36.
15. SAINT AUGUSTIN, AGAESSE, Paul (trad.), *De trinitate*, XV, 11, § 20, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, p. 471.
16. FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 292.
17. SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps, les rites, le rêve, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 261.
18. MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
19. SCHMITT, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 257-258.
20. BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, t. 1, Paris, Picard, 1977, p. 17 et sq.
21. ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
22. HOPPIN, Richard, *op. cit.*, p. 373.

23. BEC, Pierre, *op. cit.*
24. Ibid., p. 62.
25. Ibid., p. 62-63.
26. Ibid., p. 70.
27. BENVENISTE, Émile, *op. cit.*, chapitre XIX.
28. ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 135.
29. BEC, Pierre, *op. cit.*, p. 19.
30. ZINK, Michel, *op. cit.*, p. 50.
31. Cf. *supra*.
32. BEC, Pierre, *op. cit.*, p. 17.
33. BERTHELOT, Anne, *op. cit.*, p. 167.
34. BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995, p. 121.
35. HUOT, Sylvia, *op. cit.*
36. EVERIST, Mark, *French Motet in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
37. FERAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, t. 2 : le corps en scène, 1999, p. 105.
38. BARBA, Eugenio, *Le canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'entretemps, 2004, p. 41.
39. JACOBSON, Ricardo E., *Spectacle vivant, spectacle sur support. Esthétique comparée des arts du spectacle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 65.
40. EVERIST, Mark, *op. cit.*
41. HUOT, Sylvia, *op. cit.* : « The motet, constructed of independent texts that are performed simultaneously, affords an opportunity for intertextual play that is unparalleled in other literary forms. »
42. Voir textes en annexe.
43. STANESCO, Michel, « Le texte primitif et la parole poétique médiévale », in BOUTET, Dominique, HARF-LANCNER, Laurence (ed.), *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 153.
44. ZUMTHOR, Paul, *op. cit.*, p. 149.
45. Ibid., p. 149.
46. KATAYAMA, Mikio, « La polyphonie textuelle dans le motet au XIII^e siècle. Remarques sur quatre motets d'Adam de la Halle », in *Études de langue et littérature française*, N° 78, Hakusuisha, Tokyo, 2001, p. 12.
47. Ibid., p. 12.
48. MONMERQUE, Louis Jean Nicolas, *Théâtre français du Moyen Âge*, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, Paris, Firmin Didot, 1842, p. 28.
49. KATAYAMA, Mikio, *op. cit.*, p.3 et sqq.
50. Voir texte en annexe.
51. BENVENISTE, Émile, *op. cit.*, p. 256.
52. Voir texte en annexe.

53. BEC, Pierre, *op. cit.*, p. 70.

54. STANESCO, Michel, *op. cit.*, p. 134.

55. SHERMAN, Bernard D., *Inside early music, conversation with performers*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 45. « There are several possible solutions. To illustrate one extreme, some ensemble present medieval music in the tradition of the nineteenth-century song recital. They wear formal dress. They begin their concerts by bowing to the applause of their audiences. They sing a number of pieces, receiving applause after each work or “set”. Their concert include an intermission, and may be followed by one or more encores. Some groups use this format very convincingly. The other extreme is the complete reconstruction of, say, a liturgical service with everything but the priest... »

56. CHANDES, Gérard, « Le Moyen Âge en jeu : conclusion », in *Actes du colloque Le Moyen Âge en jeu*, 2008, [en ligne]. Disponible sur : <http://lapril.u-bordeaux3.fr/IMG/pd...> (consulté le 13/06/2010).

57. DUBY, Georges, *An 1000-An 2000. Sur les traces de nos peurs*, Paris, Textuel, 1995, p. 40.

58. Les traductions de ces textes ont été réalisées d’après les éditions d’Eglal DOSS-QUINBY, Joan TASKER GRIMBERT, Wendy PFEFFER, (et al.), *op. cit.*

RÉSUMÉS

La spécificité du motet, genre polyphonique représentatif du XIII^e siècle français, réside dans le principe de polytextualité sur lequel il se fonde : plusieurs textes y sont énoncés simultanément par les différentes voix. Le motet féminin intègre dans cette problématique la question du genre, en donnant la parole à des voix féminines seules, ou en interaction avec des voix masculines. Dans ce contexte, comment fonctionne la subjectivité du texte, et comment peut-elle être réinvestie par la voix de l’interprète ?

En prolongement des travaux de Sylvia Huot et Mark Everist, nous interrogeons la polyphonie médiévale, sous la forme d’un corpus de motets féminins anonymes, non avec les outils de la musicologie, mais plutôt par à travers des notions de linguistique et d’anthropologie théâtrale, afin de définir un corps énonçant pour le motet féminin. La théorie d’Emile Benveniste, qui définit la subjectivité comme « la capacité du locuteur à se poser comme sujet », apparaît comme un moyen de questionner les notions d’énonciation et de focalisation dans le cadre de ce type de discours fictif, à plusieurs voix. Cette analyse, qui revient à proposer une interprétation prenant en compte l’intertextualité, permet d’établir une typologie de la locution dans le motet féminin, propre à mettre en évidence une conception médiévale des notions de personnage, de subjectivité et de théâtralité dans le motet. Les définir amène à poser la question de l’interprétation du motet dans la société médiévale, qui l’a façonné, et dans la nôtre, qui réinvestit cette forme à travers la pratique du concert.

French polyphonic secular motets are based on polytextuality: several texts are simultaneously set out by several voices. Women’s motets let female voices speak, possibly in interaction with male voices: polytextuality is consequently related to gender problems.

As an outcome to Sylvia Huot’s and Mark Everist’s works, we question a corpus of women’s French motets through linguistic, anthropological and theatrical notions. How does the text’s

subjectivity work in such a context ? How may it be invested in by performer's voices ? Emile Benveniste's theory defines subjectivity as a "speaker's capacity to come up as a subject". Subjectivity seems a way of questioning notions of enunciation and focalization related to this type of fictional discourse. This analysis, which takes into account intertextuality, allows to establish a typology of women's locution in the motet which focuses the light on medieval conceptions of the character's subjectivity and theatricality. According to these conceptions, one may think about women's motets medieval and present-day performances.

INDEX

Mots-clés : énonciation, focalisation, interprète, motet, point de vue, subjectivité, Moyen Âge, trouvère, voix, chanson de femme, XIII^e siècle

Keywords : 13th century, body, enunciation, focus, motet, performer, Middle Ages, point of view, subjectivity, trouvère, voice, woman's song

AUTEUR

RACHEL MÉEGENS

Doctorante à l'université d'Evry Val-d'Essonne, Rachel Méegens travaille depuis plusieurs années sur le thème de la musique médiévale et de son intégration aux pratiques culturelles actuelles, et prépare une thèse portant sur l'interprétation et la mise en spectacle des chansons des femmes trouvères. Egalement musicienne, elle interprète différents répertoires, et en particulier celui du Moyen Âge, en compagnie de plusieurs formations.